

城乡之间：民族志、公共性与合作化

胡志毅

作者赐稿

—

如果我们用现代性与现代化的视角来审视建国十七年的文学的话，就会感受到董之林所说的“尴尬的现代性尺度”。¹ 建国以后的话剧就是如此，它强调的是现代性与现代化，建国以后文学是按国家部分来划分题材，如“工业题材”、“农村题材”、“军事题材”等等，但是，我们如果仅仅这样按题材来分析，就会出现平面化的罗列。其实，在戏剧中还有一些城市的题材。反映城市题材的戏剧，表现出的是以老舍的剧作为主的具有市民意味的京华风俗戏，形成了一种都市的民族志的现象；另外就是仪式的公共化，从话剧的意义上说是公共空间和私人空间的冲突，这种公共性表现在工业化的过程中。最后就是农村的现代化，组织起来的农民从初级社向高级社的发展。

一、都市民族志

中国话剧从西方舶来的，“文明新戏”、“新剧”就是都会的产物。从“五四”到三四十年代田汉的《咖啡店之一夜》、《丽人行》，曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，夏衍的《都会的一角》、《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、于伶的《夜上海》、茅盾的《清明前后》和宋之的的《雾重庆》都是城市剧。曹禺的剧作《雷雨》、《日出》应该说从写作的背景来说，都是发生在天津（曹禺的《雷雨》中的周公馆是以他在天津的家作为原型的，而《日出》中的大饭店是在天津的一个饭店，后来看起来是一个非常不起眼的小饭店。但是在当时却是非常豪华的了。）《北京人》则是发生在北京；田汉、夏衍、于伶的剧作则基本上发生在上海。茅盾的《清明前后》和宋之的的《雾重庆》都是表现重庆，因为重庆是战时的陪都。从某种意义上说，中国现代的都市形象是通过诗歌、小说和戏剧以及电影来确立的。一方面只有都市才能产生这种戏剧，另一方面只有戏剧才有舞台的直观性。但是这种都市戏剧是一种想象的都市空间，他塑造了中国现代都市的形象，同时也纪录了都市的社会生活。

现代性是和城市相联系的，英文 modern（法文 moderne）是在上海有了它的第一个音译。据权威的中文词典《辞海》解释，中文“摩登”在日常会话中

有“新奇和时髦”义。因此在一般中国人的日常想象中，上海和“现代”很自然就是一回事。²从这个意义上说，现代化也就是城市化。但是，建国以后，中国在现代化的过程中，采用的是工业化，而不是城市化的方针，因此就出现一种李洁非所说的“熊掌和鱼”的“现代化悖论”。“它体现了国家的意志，即：必须抑止和防范资本主义（后来还有“修正主义”）因素对社会的侵蚀，新中国的城市发展只能有利于生产力水平的提高，超出这个目的之外的一切都是不必要的，都可能成为资本主义的温床。³因此，建国以后表现城市生活的戏剧，是试图驱除城市弊病的现代化的戏剧。

建国以后老舍的《龙须沟》、《茶馆》、熊佛西的《上海滩的春天》以及沈西蒙等的《霓虹灯下的哨兵》等都是反映城市生活的剧作，而且主要是反映北京和上海的剧作。但是这些剧作，尤其是老舍的剧作可以说是“都市的民族志”，即都市中的民俗风情以及相应的社会变迁。在这里，都市民族志是现代人类学的一种方式，它兴起于五六十年代的英国。后来在美国得到迅速的发展，其中民族志的调查法是人类学的传统方法。⁴

乔治·E·马尔库斯和米开尔·M·J·费彻尔指出，“现代人类学主要知识贡献存在什么核心和源泉的话，那么这就是由两个优势所支托的民族志研究过程本身。第一个优势在于，从现在显得不明朗的19世纪人类学研究传统中发展起来的对于部落与非西方社会文化多样性的捕捉。另一个优势在于，过去虽被充分发挥、但今日却获得发展潜能的对我们自己的社会进行的文化批评。”富有趣味的是，马尔库斯（Marcus）和库斯曼（Cushman）等人已把过去60年间被用来界定民族志文本、评价社会和文化人类学的那些零乱的惯例界定为“民族志现实主义”（ethnographic realism）。现实主义是一种寻求表述某一整体社会或生活型的现实写作模式。他们认为，正如文学理论家斯登所指出的，狄更斯小说里的多向度描述手法就是现实主义的例子。斯登说：“多向度描述的最终目的，在于使小说的每一页和每一段情节都向我们展示确定而丰富的现实，增加我们对现实的感受……。类似地，现实主义民族志的写作，是借助理于不断地唤起我们对一种社会和文化整体性的注视，迫使我们用分析的眼光去关照这一整体。（11 乔治·E·马尔库斯和米开尔·M·J·费彻尔：《作为文化批评的人类学》三联书店1998年版，第45页。富有趣味的是，老舍的创作也曾受到狄更斯等英国小说现实主义小说家的影响。）

戏剧创作当然不是属于人类学的调查法。但是像老舍这样的从小说转向戏剧的剧作家在观察都市市民的生活方面确实有着他独到的观察能力，也却是在一定意义上达到了具有都市民族志意义上的成就。京派戏剧首先体现在“京味”之中。赵园说，“京味‘是由人与城间特有的精神联系中发生的，是人所感受到的城的文化意味。‘京味’尤其是人对于文化的体验和感受方式。⁵反映北京的剧作，尤其是以老舍所创立的“京味”戏剧。有的学者说，“老舍的话剧忙他的小说一样，是非常富有‘北京味儿’的，用北京话（经过提炼的北京话），写北京的人，北京的事，称得上是中国话剧史上‘京味儿’作品的典范”。⁶老舍的剧作《方珍珠》、《龙须沟》、《春华秋实》、《青年突击队》、《茶馆》、《红大院》、《女店员》、《全家福》等剧情都发生在北京，而且都是北京城里发生富有戏剧性的事情。

《龙须沟》是表现北京人民政府改造一条臭水沟的政绩。老舍说，“1950年春，人民政府决定替人民修沟，在建设新北京的许多事项里，这是特别值得歌颂的，因为第一，政府在经济上并不宽裕，可是还决心为人民除污去害。第二，政府不像先前的反动统治者那么只管给达官贵人修路盖楼房，也不那么只管修整通衢大路，粉饰太平，而是先找最迫切的事情作。尽管龙须沟是在偏僻的地方，政府并不因他偏僻而忽视它。”⁷用现在话说，就是旧城改造。这实际上是一种社会的纪实，是一种都市的民族志。剧作家通过龙须沟的变化，折射了社会的变化。《茶馆》最突出地表现北京的“京味”戏剧或者说“京华风俗戏”，并由形成了“京味”现实主义的戏剧。它更是一种都市的民族志。就像老舍自己所说的“一个大茶馆就是一个小社会”。通过一个茶馆反映了北京城的历史变迁。剧作家切取了三个时代横断面，经历了清末末年、民国初年、抗战之后等。王利发为了适应时代，不断地改良。但是最终还是适应不了时代，悄然自杀了。在这中间，有庞太监娶妻，两个逃兵合娶一个老婆，说媒拉纤的人口贩子小刘麻子建立统管妓女的“托拉斯”等等。更是构成了历史的都市民族志。

都市民族志是通过市民社会表现出来的。杜赞奇认为，市民社会乃至公共领域的许多特点，在晚清中国均已出现。他在这基础上又说，这些发展同时也导致了一种独特的以茶馆、报纸和通俗文化为中心的城市文化的出现。⁸在老舍的《茶馆》中，茶馆却是已经成为以市民社会为特点城市文化。但是，老舍

也表现这种市民社会的最终失败。他的剧作和他的小说一样，是“一部古都社会新旧更迭期的市民阶层、市民性格的百科全书”。⁹ 他的剧作中有三教九流，从太监（《茶馆》中的庞太监）、秀才（《神拳》中的董秀才）到艺人（《方珍珠》中的破风筝、《龙须沟》中的程疯子等）；市井胡同，从小杂院（《龙须沟》）、“红大院”（《红大院》）、胡同（《女店员》、《全家福》）到茶馆（《茶馆》中的“裕泰大茶馆”。）民俗风情，从破风筝与白花蛇的别后相遇（《方珍珠》），到王利发、秦仲义、常四爷、三个老人撒纸钱自祭的仪式（《茶馆》）等等，形成了市民社会的都市民族志。老舍开创了“京华风俗戏”的传统。在这之后有苏叔阳、李龙云、中杰英、郑天纬以及过士行等人的剧作，继承了这个具有都市民族志意味的传统。

上海的建国以后的戏剧和 30 年代的戏剧呈现出截然不同的倾向。李欧梵指出，1930 年的上海确实已是一个繁忙的国际大都会——世界第五大城市。她又是中国最大的港口和通商口岸，一个国际传奇，号称“东方巴黎”，一个与传统中国其他地区截然不同的充满现代魅力的世界。¹⁰ 我们在夏衍的《都会的一角》、《上海屋檐下》看到的是上海的下层人民的生活，但是，建国以后的上海戏剧是表现社会主义改造和建设。一方面是对资本家的社会主义改造，另一方面则是进城以后的解放军是否能够抵御资产阶级香风的袭击。

熊佛西的《上海滩的春天》，类似于周而复的《上海的早晨》。熊佛西说道，“改造资产阶级走社会主义的道路，这是世界历史上从来没有先例，只有中国才有，中国共产党伟大！我写这个剧的目的，就是歌颂党，歌颂党的‘团结政策’”。¹¹ 这个剧是描写的是上海的一个“民族资本世家”的三个兄弟的故事。通过这三个兄弟在解放前后几年中所走过的道路，没有出场的大哥王子清在解放前随国民党走了，破产后自杀了；二哥王子明留在大陆，经过三反，五反，到 1955 年公私合营，走社会主义道路；三弟王子澄，解放初期留在大陆，后在“二·六”轰炸后，携资金逃到香港，后又去了台湾。中国在朝鲜战争胜利后，他回到了大陆，任华生橡胶厂的副厂长。——这三兄弟的命运是一种政治性的寓言。但是，也表现出上海这个大都市在解放以后对资本家进行社会主义改造的大变迁。

沈西蒙、漠雁、吕兴臣创作的九场话剧《霓虹灯下的哨兵》，从表面看是属于军旅文学，但是实际上是表现解放军在进驻上海的缩影。在这个剧开始的

时候，旧上海的痕迹还很浓，和新上海发生尖锐的冲突，“摩天楼上霓虹灯光闪闪”，海报《白毛女》和美国电影广告《出水芙蓉》争艳夺目。游园会门口附近，一阵腰鼓声过去。解放区歌声和爵士乐声此起彼落，人来人往，熙熙攘攘。”前线话剧团的舞台美术在塑造出了“上海的闹尘嚣市的特点和气氛，创造出剧中所规定的典型环境”。张正宇指出，“设计者非常聪明地选用了具有南京路特点的几座大建筑（四大公司和国际饭店）作为每场戏的后景。”“设计者在后景上不温不火地拥了点‘霓虹灯’——虽然不多，但是从第二场美国电影《出水芙蓉》的广告和《白毛女》竞争到只剩下《白毛女》的霓虹灯以至到最后一场成为“中华人民共和国万岁”、“毛主席万岁”，已经可见这条马路的巨大变化。¹² 这个剧究竟是表现什么，导演黄佐临从十几个主题中，“经过十多次瞄准和射击”，最后我们选定了“冲锋压倒香风”作为全剧的主题思想。为什么要这样命名呢？这个概念是怎样产生的呢？他说，我们感到像“保卫大上海”、“保卫游园会”、“站马路”、“争夺上海阵地”等等，都太小、太实、太具体、太片面，但是这是必然的过程，因为我们初读剧本，必定经过一个感性的认识阶段，只看到剧本中的情节、事件……¹³ “冲锋压倒香风”，实际上试图表现解放军进驻上海以后是否不被糖衣炮弹打中。这是关系到共产党是否能够立于不败之地，是否能够牢牢地占据新的阵地的保证。在这里，冲锋就意味着继续革命。这个剧上演后，田汉在座谈会上发言说，“解放战争开始是从城市到农村，而后来再从乡村包围城市，从中小城市到解放大城市，到解放上海那样的大城市。这是非同小可的事。拿过去北京入城的经验，党对接收大上海，以及像到南京路去站岗这样的事，是一定有过许多细致周到的估计和准备工作的。一般工作同志和战士，都是应该经过学习的，……应该经得起一些起码的考验。”¹⁴ 但是，这从反面说明了上海这个现代的大都市，对人的腐蚀性，也革命者都是如此。陈喜这个人物就具有典型性。李洁非说道，“整个毛泽东时代中国的城市文化被压抑了。除开工人挥汗如雨的场面，所有城市生活都失去了正面性，不单如此，它往往还被暗示为消极人生观和罪恶的渊薮——”李洁非又分析道，“解析风靡一时的话剧、电影《霓虹灯下的哨兵》的语义，不难读出当时典型的对城市文明的偏见：城市的腐蚀性、危险性，与村姑的健康、纯洁形成强烈的反差”。¹⁵ 陈喜进入城市后，险些被资产阶级俘虏，而他的妻子春妮的形象则被塑造为“健康、纯洁”。当然在这个剧

中也通过童阿男，表现了上海不同阶层的市民的生活状态。如童阿男和女友林媛媛、表哥罗克文、母亲林乃娴是上海的上层市民的典型，童阿男的姐姐阿香、母亲童妈妈是上海下层人民的典型，。另外还有特务曲曼丽、非非、老开、老七等等，表现上海这个大都市在解放初期的复杂性。

二、仪式的公共性

现代化一方面是城市化，另一方面是公共化和工业化。公共化是和仪式性相联系的。乔治·E·马尔库斯、米开尔·M·J·费彻尔指出，仪式具有公共性，它们常为解释仪式因由的神话所伴随，它们可以被比喻为文化创造的、民族志作者可以系统阅读的文本。比起日常生活中的“秘而不宣”、“未充分言明”以及缄默的意义而言，仪式是较为集体和公开地予以“陈述”的事件，因而较具有直观性。毫不奇怪，对于仪式的描述和分析早以成为建构民族志文本的主要工具。从迪尔凯姆到特纳，仪式已被作为一种将社会的强制性标准转换为个人的愿望、创造社会化情绪、引起角色转换、提供治疗效应、制定社会行动的神话宪章、重新整合对立社群的工具来加以分析。仪式几乎一直被看作是一种相对自在的戏剧框架。¹⁶如前所述，像老舍的《龙须沟》、《茶馆》等剧作都可以被认为是都市的民族志，而《茶馆》这样的空间本身就是一个仪式的公共性的空间。

建国以后，从新民主主义开始向社会主义过渡。王一川说，中国开始实际地实施悬搁已久的空前辉煌的“新文化工程”实验。这项文化实验的核心内容，可以简括为公共化和现代化。公共化，也即集体化和公有化，指全社会个人及其财产、思想、情感、话语等都属于集体，服从于集体。现代化，则是说通过发展现代科学技术和工业文明而使中国文化赶上和超过西方发达国家。如果说，公共化意味着力求一体化、非个人化或非私人化，那么，现代化则要求工业化和韦伯那种理性化。这里的公共化虽然主要是来源于马克思的共产主义理想，但也能在中国古代“大同”理想中找到本土渊源，因而可以视为马克思主义理想的本土化形式。同时现代化的主要指标是西方式的，然而却与中国现代文化的迫切复兴需求融合起来。因此，公共化和现代化集中凝聚了20世纪中国的“新文化”规则，突出展示了这时期中国人对美好社会的激情。¹⁷公共化，是一种一体化，非个人化和非私人化，在建国以后的戏剧，明显地反映出

这种倾向。

在田汉的《十三陵水库畅想曲》中，是典型的公共化的戏剧。十三陵水库的工地就是一个公共化的工地。但是在这里，公共化也有着明显的副作用。胡锦涛就是一个典型。在剧中，胡锦涛的父亲和孙蕙英的父亲是至交，两人指腹为婚。后来胡锦涛读了书，成了作家，对孙蕙英就开始冷淡，孙蕙英不识字，让妹妹孙桂英写了一封信，胡锦涛给孙桂英回信，表示他和孙蕙英的距离。而相应的，孙蕙英也变成了秦香莲，但是她在十三陵水库的劳动，又使她成了花木兰。就像戴锦华所说的，“从某种意义上说，在现当代中国的思想、文化史上，关于女性和妇女解放的话语或多或少是两幅女性镜像间的徘徊：作为秦香莲——被侮辱与被损害的旧女子与弱者，和花木兰——僭越男权社会的女性规范，和男人一样投身大时代，其共赴国难，报效国家的女英雄。”¹⁸ 在这个剧中，孙蕙英在十三陵水库中，成了劳动模范。胡锦涛则成了典型的陈世美。他追求小杨，“用名誉、银行存款打动她。”小杨则公开将他揭发了出来：“我告诉过胡锦涛我决心到十三陵工地参加劳动，邀他也一道来。他不但自己托故不来，还再三反对我来，说建设水库是‘劳民伤财，费时失计的事’，要我别赶热闹，还是努力把外语学好，人家就打不倒。同志们，这就是他写给我的信，我虽然没有听他胡说八道，可是我没有把信交给学校党组织是要自我检讨的。”在这里，将信公开化和交给党组织，都是属于私人生活的公共化。当这封信在十三陵水库的工地中公开时，当场大学生就怒吼“把这个压迫女性、轻视劳动的坏分子抓起来！”在这里，个人的隐私被曝光了，成了一种公共化的主题。

胡万春、佐临、仝洛根据胡万春《内部问题》改编的三幕十四场话剧《激流勇进》一剧，在表现方式上，采用了一种故事员说故事的方式。黄佐临在《激流勇进》一剧的导演阐释中说道，这个戏所反映的是我国工业战线上的宏伟图景；它需要通过钢花四溅、红火沸腾的劳动场面，如送料、炼钢、抢修、出钢等，显示了祖国社会主义建设中蓬蓬勃勃、热情澎湃的时代激情和战斗气息。同时，它还需要透过生产斗争、阶级斗争、科学实验三大革命运动的壮阔激流、磅礴气势，细致地、深刻地描绘人物的内心活动，特别是正面人物、英雄人物的内心活动。¹⁹ 在这里，剧作家表现了欧阳俊的个人理想，最终要融入建设社会主义的共同理想中去。其实是一个“又红又专”的问题。就像刘小枫

所说的，共产党在建设政党国家初期，设定了“又红又专”原则，力图平衡政党伦理对精英品质的控制和国家建设及统治对技术知识人的需求。由于政党国家是政党意识形态的制度化体现，政党伦理对精英构成的控制只会不断加强。

20-在这个剧中，对欧阳俊的要求就是从这个意义上提出来的，这是建立民族国家的现代性要求的结果。同时，“激流勇进”的主题是最集中地体现了这个现代性的要求。欧阳俊对他的同学黄萍说，“是的。黄萍，我认为一个技术人员只有当自己的理想变成了现实，那才能说自己是为理想作了贡献。一个技术人员是以自己设计出来的实物去说服别人，去树立自己的威信，否则，一辈子都成不了一个工程师，一个有名望的工程师。”而黄萍只想做“一颗平平凡凡的小螺丝钉”。主管生产的副厂长王刚从黄萍那儿了解到欧阳俊的这种个人主义思想。认为欧阳俊，“思想上有问题，是原则问题，就跟他斗争，斗争到底，毫不妥协。”在经历了新字三号的实验的过程中，欧阳俊终于明白了自己的个人主义的问题。富有趣味的是，剧作一方面通过王刚对于实验的不同态度，表现了他的原则性，另一方面又是他通过做黄萍的个人的工作，来启发欧阳俊融入公共的空间中去。黄萍的父亲是在钢厂解放前为了护厂而牺牲的。作为革命的后代，她的思想觉悟就要比欧阳俊高。同时也通过黄萍，将过去留用的技术人员技术科副科长丁旺企图利用欧阳俊的实验，实现自己的个人目的。他把王厂长看作他的拦路虎，而把徐厂长当作往上爬的阶梯。在这里，欧阳俊的个人主义思想是一个“又红又专”的问题，而丁旺的个人目的，则是不可告人的。在剧中方书记是一个把舵的人，他虽然在党校学习，但是洞察幽微，使厂长徐鉴镛也受到了教育。

丛深的四幕五场话剧《祝你健康》（又名《千万不要忘记》）一剧最能体现这个公共化的本质，在这里，公共化是现代化的必然要求。在这个剧中，表现了电机厂工人丁少纯在八小时之外，到野外打猎，开鲜货店出身的岳母姚母将野鸭拿到餐饮店去卖，以换取自己的一身毛料服装。同时由于打猎影响到了工作，被贫农出身的爷爷和老工人父亲丁海宽狠狠地教训。在工作的教训面前，他意识到自己必须放弃私人空间，融入到公共空间中去。唐小兵指出，《千万不要忘记》表达的正是一个克服工作和休息、工厂和家庭、公共时空和私人时空之间的界线的欲望。正是在这个层面上，剧本完整地捕捉到了一整个时代对“现代工业文明”或者说“现代性”充满矛盾的想象关系，既宣泄出一

层深深的欲望，又透露出同样强烈的抵制和拒绝。²¹但是，在这个四幕剧中，第二幕的第一场是工厂的布景，其他的场景都是在丁少纯和丁海宽的家里，他们父子的家是上下楼，而背景都是工厂。这一方面和传统家族化的同堂相近似，一方面又和现代工业化的工厂相联系。仪式的公共性是通过祖父、父亲对孙子、儿子的教育来实现的。祖父代表了农民，父亲代表了工人，这是政党伦理所要表达的公共性的本质。

陈耘创作的四幕话剧《年轻的一代》也是表现了这样的主题。地质队的萧继业、林育生，一个是英雄，一个则是逃兵。萧继业是全国建设社会主义的积极分子，他的腿因为勘探摔伤了，而且发现了肿瘤，几乎要截肢，而林育生谎称关节炎，自开医院的假证明，回到上海，要在上海重新找工作，而且还要自己和女朋友夏倩如结婚的方式，使得她留在上海。后来发生戏剧性转换的是，林育生恰好是烈士的后代，当他的养父林坚说出林育生的身世时，他痛哭流涕，痛改前非。在这里，养父林坚代表着父权，代表着开创江山的一辈，而林育生应该继承生父生母的遗志，不然帝国主义的和平演变就有可能在这一代人的身上发生。而从现代化的意义上说，现代化需要地质勘探，最后林育生和地质学院毕业的学生夏倩如、一起去青海。在这里，在话剧《年轻的一代》等为数不多的若干“以城市或城市人为题材的影片里，城市都成为消磨人物意志的象征，城市生活则成为英雄所要抛弃的生活”（李洁非语），城市是一种小市民的狭小视野的私人性的空间，四幕剧都是在林坚的家的客厅或是门前。林育生回到从青海的地质队回到上海重新找工作，就被认为是“逃兵”。而边疆才是年轻人大有作为的驰骋的公共性的疆场，林育生重新回到青海才被认为是归队，踏上革命的征程。在这个剧中，是通过对父辈的回忆来挽救“无产阶级革命接班人”。在这里，有一种修辞幻想。《年轻的一代》中的萧继业，是在一种乌托邦的幻想中支边的。在这里，支边被认为是一种类似西方的上帝的选民。他们在一种幻想的支配下，奔赴边疆。

三、农村

的合作化

城市与乡村之间差异是显然存在的，即使在意识形态领域，如果说城市的现代化是公共化的话，那么农村的现代化就是合作化。

农村的合作化，是一种中国共产党在建国之后实施的一向非常重要的现代

化工程，它是国家的意识形态的重要体现。如前所述，早在 20 世纪初，中国的启蒙思想最先考虑到民间，“到民间去”是一种现代性的工程，是现代性宏大叙事的一部分。在抗日战争和解放战争的延安时期，知识分子“走向民间”已经成为一种现实。在小说中，以一个村庄的土地改革作为“典型环境”的《太阳照在桑干河上》、《暴风骤雨》，之所以重要就是一种农村现代性的实践。有的人类学者也看到，“现代以来，包括延安时期，利用民间剪纸、戏剧进行宣传，解放以后出现了一村庄为题材的大部头小说《艳阳天》等等。这些东西都是历史上看不到的，突然在 20 世纪显得这么重要，以至于到今天我们还在这里谈说村庄怎么研究。这实在迫使我们要去思考我们知识分子‘知识谱系学’问题，迫使我们对于村庄这个特殊的概念如何与我们的现代性结合起来做出思考。”（王铭铭：《谈村庄的研究》，《漂泊的洞察》上海三联书店 2003 年，第 226—227 页）但是在戏剧上，真正意义上表现一个村庄的土地改革，一直要延续到建国之后。

中国是传统的农业大国，建国以后，农业的基础地位是始终保持不变的。也许我们只有在这种理论下，才能理解为什么中国的戏剧舞台有那么多反映农村的戏剧。在延安时期，因为当时主要还是土地革命的延续，抗战时候为了统一战线而减租减息，通过动员农民革命而诉苦，斗争地主。而且从中国革命的性质上说，是农民革命。因此，在延安的舞台上表现农村似乎是自然而然的，而建国以后为了现代化，而表现城市化和工业化，但是更多的是表现农村的现代化。而农村的现代化，在当时就是要走合作化的道路。组织起来成立农业合作社，从初级社，到高级社，人民公社。李立志指出，国家政权深入到最基层的乡村社会，在中国历史上是不曾有过的。乡（行政村）政权组织向基层社区的深入，使宗族组织及其他介于国家与家庭之间的非法的中级组织彻底丧失了生存繁衍的前提条件，这是中国社会结构的一次巨大变革。1955 年农业合作化运动进入高潮以后，乡村基层社会重建的任务进入到一个新阶段，组织合作社成为基层政权工作的中心。²² 在建国以后，安波的话剧《春风吹到诺敏河》、海默的《洞箫横吹》、岳野的《同甘共苦》、胡可的《槐树庄》等就是在这样的背景下创作出来的，反映或部分反映的都是农村合作化过程中的问题。

安波的《春风吹到诺敏河》，应该说是第一部反映农业合作化的剧本。剧本表现了东北诺敏河畔朝阳村成立农业生产合作社。冲突是由中农孙守山入社

一退社一入社的问题形成的。朝阳屯屯长崔成采取强迫命令的作风，冒进急躁地成立起农业合作社。由于评工制度和劳动组织不够健全和合理，产生了生产混乱的现象。崔成的亲戚、中农孙守山要求退社单干，一些社员也开始动摇。崔成以简单粗暴的方式打击孙守山。社主任兼党支部书记高振林贯彻党的政策，同意孙守山退社，并对崔成提出了批评。他采用“小包工”、“责任制”，奖勤罚懒等方式，提高了社员的生产积极性。终于战胜灾害，获得了小麦丰收，并帮助退社单干的孙守山因家中劳力少而产生的夏锄的困难。孙守山感受到了合作社的好处，最后又主动要求入社。虽然这个剧并没有公式化、概念化的问题。但是，这个剧和后来很多表现农业合作化的剧作一样，都是入社不入社的斗争。同时也开始形成了屯长崔成、社主任兼党支部书记高振林的两种思想的斗争。

海默创作了四幕九场话剧《洞箫横吹》，是表现农村合作化社的问题。退伍军人刘杰是从朝鲜前线退伍的功臣。在这里，退伍的军人是现代性的形象，他们是从高度革命化的军队中回来的，因此，自然是有革命觉悟的，是农村现代化的重要力量。他一回家，母亲就要求他将退伍费还给打媳妇。因为大媳妇说是借了高利贷为母亲治病。王金魁原来划为富农，后来又作为错划而成为中农，并且担任了村长。但是，他放高利贷，是农村中的新兴资本主义的代言人。县委书记安振邦将王金魁的合作社视为典型、旗帜，而不让刘杰组织合作社，说他们的社是黑社，要立即解散。刘杰想不通，给中共中央毛主席写信，我们贫雇农要组织合作社。毛泽东曾经有过一个指示，就是对有些干部对农民的自发要求组织合作社，发展社会主义，没有理解。像小脚女人一样。这个剧触及到是稳定还是加快社会主义的步伐。同时也反映了县委书记的官僚主义，把典型当作自己的财产来看。他们顶着县委书记成立合作社，让刘杰作为暗的社长，王永祥作为明的社长。副省长来到这个村，他知道了刘杰的信。通过群众大会，揭露了王金魁放高利贷的事实，在事实面前，安振邦也意识到自己的错误。副省长要安振邦随他去省里检讨。而刘杰得到了“解放”，他将洞箫横过来吹，同时他和杨依兰也重修旧好。在这个剧中，虽然没有明显地表现两种思想或两条路线的斗争，但是，副省长和县长其实不仅仅是上下级关系，就像县长和合作社的社长也不仅仅是上下级关系一样，而是姓社还是姓资的问题。

岳野的五幕话剧《同甘共苦》，是表现农村合作社的，但却是通过爱情来

表现。第一幕，在华北一个省城里，省委农村工作部副部长孟莳荆刚刚从南方调来，他的妻子华云是省人民医院的处长。但是他的母亲孟老太太带着他的前妻刘芳纹到他家来，这使得华云很不是滋味。第二幕，刘芳纹是孟莳荆老家的合作社的副社长，她到省城来是向领导反映情况的，没想到孟莳荆就是主管领导，孟莳荆通过刘芳纹了解到了周县长反对农村全面组织合作社。于是孟莳荆就和刘芳纹一起回乡下去调查。第三幕，是在张兰娥家，报馆编辑梁上君是房客，梁过去追求过华云。他乘下乡采访的机会，将孟莳荆和刘芳纹在内的集体照作了剪辑，放到华云面前，华云非常痛苦。但是当梁上君请华云和朋友吃饭时，试图造成事实的爱情，华云才意识到梁上君是别有用心，给了他一个耳光，而梁上君当众侮辱华云。第四幕，华云在出差到北京之际拜见了帅剑辉，老师 and 姜广爱用事实教育了华云：爱情是一对爱人或一对夫妻关系的总称，它应当建筑在通甘共苦的生活基础上，在工作中他们是同志、战友，在家庭中他们是最好的朋友，彼此给对方安慰鼓舞。这时孟莳荆到北京来列席农村工作会议，中央农村工作部也请刘芳纹来北京汇报情况。他们一起来看老师，老师教训了孟莳荆。最后一幕是在乡下，华云来到了孟家，从刘芳纹那里得知了真相，和刘芳纹一起痛哭流涕。孟莳荆也回到了乡下，和华云前嫌尽释，重归于好。刘芳纹也接受了合作社社长展玉厚的求爱。甚至连孟莳荆家的保姆贾秀玲也回到农村去参加合作社，并和省委通讯员相爱了。“我们研究好啦，他有假期就下乡来看我。我有空就到城里去找他。集大城说：这叫城乡交流”！（这种爱情戏使人想到哥尔多尼的喜剧。）

在这个剧中，从表面看是两个三角爱情的冲突：孟莳荆和华云、梁上君的三角关系；同时又有孟莳荆、刘芳纹、展玉厚的三角关系。但是从背景看，却是两条路线的斗争：一方面是孟莳荆作为省委农村工作部的副部长和其前妻刘芳纹，农业社的副社长，以及社长展玉厚代表要积极办农业合作社；一方面是没有出场的省委农村工作部的王部长和县长周明德代表要农业合作社下马，产生明与暗的冲突。报社记者梁上君既是第三者的插足者，又是在报上批评孟莳荆工作冒进和生活作风问题的人。最后省委农村工作部的王部长被撤职，孟莳荆担任了部长。最后一幕就是在孟莳荆的老家金平县桐林村，由也是这个村庄出生的老革命帅剑辉出面，既解决了孟莳荆和华云的爱情危机，刘芳纹和展玉厚的爱情关系，又解决了农业合作社的问题。

海默的《洞箫横吹》、岳野的《同甘共苦》这两个剧都属于“第四种剧本”，突破了“工农兵剧本”的模式，即“工人剧本——先进思想和保守思想的斗争；农民剧本——入社和不入社的斗争；部队剧本——我军和敌人的军事斗争”²³ 然而，这两个剧本依然是在表现农村的合作化，当然，截取的侧面和角度不同。但是，他们都同样地从不同侧面和不同角度表现了两条路线的斗争，虽然他们后来都受到了批判，认为是“修正主义思潮的”的代表作。

正是在这样的背景下，1959年，胡可创作了五幕话剧《槐树庄》，作为国庆10周年的献礼。在《槐树庄》中，正面表现了从土地改革到初级社、从初级社到高级社，从高级社到人民公社。时间是从1947年到1958年，前后达11年。这和他创作的《战斗里成长》跨度17年的史诗性结构是一致的。其戏剧冲突，其戏剧主题已经不是革命战士的成长问题，而是要不要走社会主义道路这样重大的主题了。在这个剧中，胡可塑造了一个具有高度革命觉悟的郭大娘的形象，她是以戎冠秀作为原型的。“在姐姐方战争时期，她成为送子参军的模范军属，在全国解放以后，她又成为办农业社的领头人。她经历过创业的艰辛，也遭受过意外的打击，她的儿子牺牲在朝鲜战场上时，正是她刚办起的农业社受人们奚落的日子，但这一切困难和不幸，都没有消磨掉她的革命锐气。”²⁴ 在这个剧中，胡可以郭大娘为中心，表现了贫农出身的党员刘老成不愿入社，中农李满仓的私藏粮食，地主的儿子崔治国借鸣放鼓动农民退社，还有就是地主崔老昆的变天账。但是最终在地方干部老田的帮助下，槐树庄，不仅建立了初级社、高级社，还建立了人民公社。对于这段历史，中国共产党十一届六中全会通过的《关于建国以来党的若干历史问题的决议》，指出了当时总路线提出以后轻率地发动了大跃进运动和人民公社化运动的左倾错误，并分析了这一错误的主客观原因。胡可在后来分析这个剧的时候说，“我回顾了写作《槐》剧当时的思想情况。要写的几个农村人物形象，那是酝酿很久的；确定用农村所有制的变革作为人物活动的背景穿下来，却是1958年人民公社化以后的事。而反映农业合作化运动进程的想法，又很自然地同歌颂人民公社连结起来。”他说：“由于党的经验不足和领袖的失误而形成的历史曲折，当时也不是人人都能够认识得到。这大概就是所谓时代的局限吧。”²⁵ 但是由于这个剧，不仅表现了崔治国借鸣放鼓动农民退社，还有地主崔老昆的变天账。地主崔老昆每逢十月初三为着纪念他的土地被没收。这场戏非常鲜明地表现了阶

级斗争的尖锐性。也许正是这种阶级斗争的尖锐性，所以在这个剧在 1967 年初，文化大革命的高潮时刻被“改编”。“以此来‘占领舞台’，参加‘大批判’。有人把这以决定正式通知了我，说《槐树庄》已是‘社会财富’，‘改编的过程就是斗、批、改的过程’，因此‘原作者参加是不适宜的’”。但是“每当他看到舞台上我原来写的人物忽然高举闪闪发光的红宝书，高喊大批判语言的时候，看到戏出现了许多陌生的不该有的情节，整个戏已变得面目全非的时候，我是怎样地感到懊丧和痛苦。”正是在这种心情下，他说，“于是我很后悔为什么偏偏写了这样一部作品”。但是 1971 年底“领导上乃决定由原作者负责对《槐树庄》各种稿本在一次统一整理。这对我来说是个困难的任务，却又无法拒绝。”²⁶ 在这时，剧作家修改自己的剧本，已经和曹禺等人在建国初修改自己的剧本又有很大的不同，但是，却可以看出由原来的主动变成了被动，同时更为明显的是，我们已经从中感觉到，文化大革命的样板戏，如《海港》、《龙江颂》中的钱守维、黄国忠，和《槐树庄》中的崔治国非常相似，当然，崔治国这种人物更富复杂一些而已。也就是说，文化大革命中阶级斗争，并不是忽然产生，它根植于五六十年代。

注释：

1 董之林：《现代性叙事与被叙事的历史》，见陈晓明主编：《现代性与中国当代文学转型》云南人民出版社 2003 年版，第 171—172 页。董之林认为，作为 20 世纪文学史的一个有效的历史环节，我们不能忽略它在传统向现代社会转型过程中所经历的复杂性的演化和蜕变，否则就不足以说明 80 年代和 90 年代文学的审美基因；或者说，现实的文学不可能凭空而来，只不过我们的文学史叙述由于种种原因，有意忽略了一些重要的线索。另一方面，如果我们用现代性的尺度加以衡量，这一历史时段的文学的确不符合启蒙主义所倡导的个性主义的标准，虽然启蒙主义的历史因素也深刻地影响到这些作品，但它们的确谈不上是对这种单一因素继承和发展的结果，从而也就更谈不到最终走上西方 17、18 世纪以来的文学发展道路了。不仅如此，它们还表现出对传统文学的眷顾，对乡土文化的持守，以及在此意义上对启蒙精神的背离。

2 李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在上海》北京大学出版社 2001 年版，第 5 页。

3 李洁非：《现代性城市与文学的现代性转型》，见陈晓明：《现代性与中国当代文学的转型》云南人民出版社 2003 年版，第 43 页。

4 参见：周大鸣、乔晓勤：《现代人类学》重庆出版社 1990 年版，第 292—295 页。

5 赵园：《北京：城与人》上海人民出版社 1991 年版，第 18 页。

6 李振潼、冉忆桥：《老舍剧作研究》华东师范大学出版社 1988 年版，第 114 页。

7 老舍：《〈龙须沟〉写作经过》，《老舍论剧作》上海文艺出版社 1982 年版，第 130 页。

8 杜赞奇：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》王宪明译，社会科学文献出版社 2003 年版，第 141 页。

9 杨义：《中国现代小说史》第 2 卷，人民文学出版社 1988 年版，第 182 页。

10 李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在上海》北京大学出版社 2001 年版，第 3—4 页。

11 转引自：虞留德：《他倾尽心血创造〈上海滩的春天〉》，《现代戏剧家熊佛西》中国戏剧出版社 1985 年版，第 389 页。

12 张正宇：《舞台美术点评》，《戏剧报》1963 年第 3 期。

13 黄佐临：《谈谈我的导演经验》，《导演的话》上海文艺出版社 1979 年版，第 202—203 页。

14 田汉：《在〈霓虹灯下的哨兵〉座谈会上的发言》，《剧本》1963 年 3 月号。

15 李洁非：《现代性城市与文学的现代性转型》，见陈晓明：《现代性与中国当代文学的转型》云南人民出版社 2003 年版，第 43 页。

16 乔治·E·马尔库斯、米开尔·M·J·费彻尔：《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，三联书店 1998 年版，第 92—93 页。

17 王一川：《中国现代的卡里斯玛典型——20 世纪中国小说人物的修辞论阐释》云南人民出版社 1995 年版，第 160 页。

18 戴锦华：《雾中风景》北京大学出版社 2000 年版，第 96 页。杨履方的《布谷鸟又叫了》，是一出农村题材的喜剧，表现了童亚男像布谷鸟一样的个性。富有趣味的是，在这个剧中，王必好对亚男提出的“五个条件”表现出了浓厚的封建色彩，追求爱情和自由的童亚男肯定是要反对的。于是就出现了团分支部书记孔玉成和团支委王必好为来自己的私利将申小甲的日记公开的情形。王必好：（念）“……今天我才知道她（指童亚男）跟王必好好啦，晚上，我一个人偷偷哭了一场……”童亚男：（惊）小甲？！他！孔玉成：不，不是这一段，（拿过日记本来念）“……他们要能过得幸福，我情愿一个人哭……”王必好：这就是吃醋！孔玉成：对，吃醋。看前面，（念）“……今天我们在这一块儿歌唱，她唱得真好听，比布谷鸟还要唱得好听……”诺，这不是证据吗？比布谷鸟还要唱得好听！但是和《十三陵水库畅想曲》不同的是，在这个剧中，这种行为被认为是打击报复。最后这个只关心猪牛的党支部书记方宝山开始注意到人了，处分了孔玉成和王必好。童亚男不仅获得了爱情，而且又开始像布谷鸟一样唱了。同时，雷大汉对童亚男的大男子主义也得到了改正。在这里，童亚男象征着农村的爱情和自由。也许正是因为它表现了人的爱情和自由，这个剧在 1957 年受到了批判，因为它表现了“资产阶级人性论”。确实，在这个剧中，剧作家虽然表现了孔玉成和王必好的“错误”，雷大汉的大男子主义，但是要纠正这种错误并不是像剧中所表现得那样容易的。

19 黄佐临：《导演的话》上海文艺出版社 1979 年版，第 216—217 页。

20 刘小枫：《现代性社会伦理》上海三联出版社 1998 年版，第 411 页。

21 唐小兵：《〈千万不要忘记〉的历史意义——关于日常生活的焦虑及其现代性》，王晓明主编：《20 世纪中国文学史论》第三卷，东方出版中心 1997 年版，第 147 页。

22 李立志：《变迁与重建 1949—1956 年的中国社会》江西人民出版社 2002 年版，第 44—45 页。

23 黎弘（刘川）：《第四种剧本》，《南京日报》1957 年 6 月 11 日。

24 胡可：《电影剧本〈槐树庄〉后记——谈谈〈槐树庄〉的创作》，《槐树庄》上海文艺出版社 1963 年版。

25 胡可：《就有关〈槐树庄〉的问题复陆文璧同志》，《中国当代文学研

究资料·胡可研究专集》解放军文艺出版社 1984 年版。

26 同上。

厦门大学图书馆